



ALGO A DES-APRENDER EN LA OPACIDAD ESCÉNICA

SOME UNLEARNING IN THE SCENIC OPACITY

Fecha de recepción: 10/4/19 Fecha de aceptación: 14/4/19

NELSON MALLACH

Dramaturgo y narrador nacido en La Plata en 1968. Estudió Letras en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Entre sus obras estrenadas se destaca “Niebla, drama nativo” (TACEC, Teatro Argentino, 2018) y las intervenciones en Casa Curutchet, Museo Almafuer-te y el Observatorio Astronómico. Distinguido, entre otros, con el Premio Municipal de CABA, en 2016 publicó su primera novela Inhumación (EDULP).

76

Resumen: Un edificio sin especificidad teatral es intervenido por fuerzas de acción que lo des-articulan a través de las herramientas del teatro contemporáneo multidisciplinar. Entre la fuga y los nombres, el edificio de fuerte raigambre pedagógica se enfrenta a lo ineducable de la práctica escénica. El resultado es un des-aprendizaje que se sitúa entre lo expansivo de la fuga y la contracción de la nominación.

Palabras Clave: Espacio - Fuga - Des-aprender - Nominaciones.

Abstract: : *A building without any theatrical specificity is intervened by action forces disarticulating it through interdisciplinary contemporary theater tools. Among the escape and names, the building with strong pedagogical roots faces the unteachable nature of scenic practice. This results in some un-learning ranging between the widening escape and the narrowing names.*

Key words: Intervention - Space - Escape - Unlearning - Names.

Desde su inauguración en 1934 hasta la fecha del estreno de *El arte de la fuga / Los nombres*,¹ el edificio del Conservatorio Gilardo Gilardi pasó por varias utilidades que lo reformularon no solo espacialmente sino también en su nominación: Asilo para niños huérfanos, Escuela hogar, Instituto de minoridad y, finalmente, el actual Conservatorio de música. Es así como nos encontramos ante un edificio mutante y polifónico, conocido en la ciudad con el nombre de “palacio”, sin que lo sea realmente. Este dato manifiesta la percepción de la población ante lo fastuoso europeo en una ciudad dominada por réplicas de estilos arquitectónicos europeos que configuran el denominado “eje fundacional”. El gótico, el re-

nacimiento alemán, el neoclásico y otros estilos son parte de su cotidianeidad. Una sucesión de “palacios” en un territorio que desde su independencia nunca tuvo reyes ni nobleza. Un primer desenfoque que, antes que nada, nos convierte en ciudadanos estéticamente desorientados.

¿Hubo, entonces, en aquellos pioneros del diseño arquitectónico de la ciudad un empeño educativo? ¿Fue parte de una iniciativa pedagógica el entender al terreno como una tabula rasa a adornar con postizos foráneos? ¿Es el gusto por las formas una instancia primera de nuestra educación? A ciento treinta y siete años de la fundación de la ciudad estos mojoneros son las marcas visibles de un fracaso: el de la ciudad puerto, el de la ciudad



como proyecto de dominación nacional, el de la ciudad europea. Y es quizá, el palacio Servente, réplica periférica de las réplicas, el edificio que encarna de manera más descarnada dicho devenir pedagógico: ahorcado por la confluencia de dos rutas, inmerso en el olvido de sus antiguas funciones educativas y bajo el agua en la drástica inundación del año 2013.

El arte de la fuga / Los nombres fue la última obra de una trilogía que planteaba la intervención de edificios emblemáticos de la ciudad que no tuvieran especificidad teatral. Los tres proyectos se aproximaron al espacio para construir escena a partir de lo que los edificios proponían. La experiencia teatral implicaba un encuentro con un material escénico elaborado a partir del cruce de lenguajes, lo que amplificaba la percepción y/o daba cuenta del lugar intervenido de manera novedosa. En todo caso siempre cabía la posibilidad de que se generara un redescubrimiento del espacio, pero no con relación al plano de la información sino al de sus posibilidades sensibles. Es aquí donde el proyecto se configuraba de alguna manera como una empresa: la del refinamiento de la percepción sensible a través de la indagación de los intersticios no abordados por los planos corrientes de la transmisión de información. Como si hubiera otra ciudad por debajo, silenciada por un registro de tono escolar en la secuencia “diagonales, tilos, plazas equidistantes”. Nuestra empresa buscaba desnaturalizar esas certezas, despejarlas de la superficie y pensar las profundidades. Poner el foco en esos edificios implicaba pensar la ciudad a través de la lente opaca del teatro y conminar al espectador a hacer lo mismo, a desacomodar su relato. En ese devenir podía producirse un des-aprendizaje. O no.

El teatro posibilitaba la penetración de un espacio rígido en cuanto a sus formas acabadas para generar allí una obra abierta, fragmentaria, en proceso de desintegración. No se proponía ninguna de ellas ser folletos institucionales o visitas guiadas de los espacios intervenidos. Más bien se trataba de una desobediencia ante los discursos que esos espacios portaban. Pensarlos con categorías ajenas a su competencia y con procedimientos *non sanctos* implicaba subvertirlos. En este arrojito el espectador no se entendía como un ser pasivo ante la transmisión de un conocimiento cerrado. Las tres obras cuestionaban ese estatuto dialogan-

do con espectadores que terminaban siendo hacedores de un acto último de dramaturgia. En ese punto se concentraba el éxito de nuestro intento y como esa instancia subjetiva era imposible de constatar, toda la empresa caía en el desasosiego de la incertidumbre.

La obra nació de una invitación del director del Conservatorio para que trabajáramos en ese espacio. Visitamos el edificio para analizar sus posibilidades escénicas en su momento más crítico: el 2 de abril de 2013 la inundación que devastó la ciudad produjo estragos en el edificio Servente. Puede que esta situación haya generado la apertura necesaria para que nosotros pudiéramos entrar en ese lugar. Una primera fuga que no fue desaprovechada. Recorrimos junto a su director cada piso del edificio hasta llegar por último al sótano que había sido el lugar más castigado por el agua. Se trataba de un gran hall subterráneo donde convergían las aulas de estudio. Las sillas y las mesas estaban apiladas en el centro y un olor a humedad y a residuos cloacales dominaba la escena. Nada más lejano a la enseñanza académica de la música. Nada más cercano al mismo tiempo. Sentimos que el sótano era un lugar privilegiado: no solo eran las bases del edificio puestas en conflicto, sino también el escenario ideal. Puertas y contrapuertas aislantes en los laterales generaban cuatro cubículos que más tarde iluminamos como pequeños estuches y a foro había dos puertas más que invitaban a un detrás del escenario pleno de un misterio latente.

El segundo recorrido fue decisivo. Ya comenzados los ensayos, apareció una mujer llamada Beatriz que había estado internada en el Hogar de niñas durante tres años a fines de la década del sesenta. Nunca más había vuelto a entrar. Con ella el espacio se reformuló. El auditorio había sido el dormitorio de las internas; la actual biblioteca, la cocina; el restaurante del primer piso, el salón de costura y el hall subterráneo había sido el antiguo patio donde las pupilas jugaban en los recreos. Finalmente entramos a la capilla que ahora era una sala de conciertos y ella enseguida caminó hacia el otro extremo para detenerse ante una vitrina antigua y vacía. Durante las casi dos horas que llevábamos juntos se había mantenido imperturbable, pero ante la vitrina comenzó a llorar como una niña. Nos contó que ahí exponían los tejidos que ellas hacían en la sala de costura para ven-



derlos los domingos después de las misas. Ella se acercaba a la vitrina y bajo el deseo indeclinable de la fuga miraba lo que había tejido y en ese momento se sentía alguien.

Lo que ocurrió, entonces, fue encontrarnos ante ese alguien que, sin proponérselo y sin saber siquiera la dimensión que tenía para nosotros esa información, esbozaba el ADN constitutivo del proyecto, su información clave. Una inesperada empresa educativa nos abrazaba y nosotros no podíamos más que aprender. Pero en nuestro proyecto teatral esa relación entre partes no aseguraba nada. Finalmente, Beatriz, más allá de sus valiosos aportes, tenía el mismo estatuto que el edificio: ambos eran algo a des-aprender.

El cruce entre pasado y presente configuró el planteo escénico. La fuga terminó siendo el punto sutil donde las dos utilidades del edificio se encontraron. Por Beatriz llegamos a Bach y al contrapunto XV de “El arte de la fuga”, su última obra, la que quedó incompleta ante su muerte. Encontramos a nuestra Beatriz en el descenso a la escena subterránea. Su nombre, entonces. El nombre de Bach cifrado en los últimos acordes del contrapunto XV. Los nombres de todas las niñas reunidas en ese cuerpo que retornaba al origen de un dolor latente. Y, además, nuestra propia fuga, porque una de las actrices nos había dejado una vez comenzados los ensayos para volver a Francia, su tierra natal. Su nombre quedó flotando entre nosotros como una pérdida y de ahí en más la obra se situó en tensión entre el nombre encontrado y el nombre extraviado. En medio, y en pura flotación, los nombres de los participantes (actor y actrices) preguntándose por la fuente de su nominación. Fuga y nombres. Lo que se expande y lo que se contrae. Nos encausábamos así en nuestra empresa por fuera de las restricciones discursivas del ámbito del Conservatorio. En todo caso partíamos de una primera pregunta: ¿qué significaba conservar? La pregunta funcionaba como motor más allá de la respuesta. Fuga y nombres.

Beatriz recordó también haber visto a una de las hermanas del Hogar siendo enfermera en el Hospital San Juan de Dios. Tardó en reconocerla porque tenía el pelo suelto. Pensó que era una mujer policía. De esa confusión resultó un papel escrito con un número telefónico que Beatriz buscó y encontró, lo que posibilitó que llegáramos a otro

escenario, en Berazategui, donde la monja vivía. Ella conservaba el antiguo álbum de fotos del Hogar Servente. Beatriz se buscó en él hasta que se encontró. La mujer localizaba a la niña cuarenta y cuatro años después. La monja detrás de ella, atenta, siguiendo los dedos de Beatriz que acariciaban las caras y señalaban los nombres de las otras: alumnas, hermanas. Beatriz nos había contado sobre una supuesta historia de amor entre esta monja y el cura que daba misa los domingos. En un momento él apareció entre los retratados. Insinuó Beatriz algo del secreto y la hermana dio medio vuelta para ofrecer café como quien fuga del peligro. Todos volvíamos a un pasado de nombres y espacios para percibir a flor de piel un entramado de vínculos que nadie había sepultado completamente. Fugas y nombres nuevamente. Y el teatro, que iluminaba la escena fuera de escena, en un teatro más amplio, fugado, fuera del teatro, en el territorio. Un teatro inoportuno que hacía de unos hechos nimios su sustancia espectral. En ellos nuestra obra hallaba finalmente la posibilidad de una historia para hacerla añicos.

Aprendimos, también, que la fuga musical procedimentalmente superpone ideas llamadas sujetos. El contrapunto entre los sujetos hace de la fuga una pieza polifónica. La fuga comienza con la exposición del tema del sujeto. Esta melodía suena sola en una de las voces. Después entra una segunda voz y hasta una tercera con tonalidades diferentes. Esas variaciones instalan el contrapunto.

Esta noción musical nos permitió estructurar la historia de Beatriz y, al mismo tiempo, astillarla. Cada escena se pensó en relación con este procedimiento. Y para ahondar en esta cuestión, justamente el director del Conservatorio se convirtió en el músico de la obra. Beatriz y el director como dos voces en contrapunto sobre el mismo tema: el edificio Servente. Él tocaba en el piano el sujeto del contrapunto XV y una vez presentado el tema completo improvisaba durante cincuenta minutos sobre esa melodía. Otra vez, el teatro horadando las matrices establecidas: el director de un Conservatorio improvisaba. ¿La inundación finalmente reaparecía en este último acto de des-aprendizaje? Imposible no pensar en Glenn Gould. Sus pequeñas disonancias en relación con las partituras generaban en el ámbito académico un mar de rispideces. Al punto que Gould dejó de tocar en público, se fugó de los escenarios. Ex-



perimentó, también, la noción de la fuga en otras disciplinas como la audiovisual. Es conocido su trabajo documental *"The idea of North"* en el que, a cuatro voces, habitantes del norte de Canadá relatan su experiencia en dichos territorios siguiendo la estructura contrapuntística. Fugado de sus límites musicales y espaciales, Gould se presentó todo el tiempo como un faro en nuestro trabajo. Un maestro que ya había experimentado lo que nosotros pretendíamos encarar. Dignos ciudadanos de La Plata, encontramos en él al modelo original para poner en ejercicio nuestro propio derecho a la réplica y entrar de este modo en la empresa pedagógica de los fundadores para seguramente también fracasar.

Por último, el cine como escuela. ¿Dónde aprender lo que la experiencia no nos enseñó? Leonardo Favio con *Crónica de un niño solo* y François Truffaut con *Los 400 golpes*, entre otros directores, nos permitieron acceder a una versión de ese mundo que pretendíamos abordar. Sus citas eran inevitables. Si todo cuerpo es una cita, como señala Barthes en *S/Z*, el cuerpo de la obra no podía eludir esas piezas fílmicas. Nos restaba trabajar con las mismas y no solo a partir de ellas. Nuevamente la fuga. De ahí que la película de Favio actuó en contrapunto con la presentación del sujeto de nuestra obra siendo proyectada a su vez a través del mismo procedimiento: fragmentos que formaban un gran cuadro audiovisual de armado contrapuntístico. Algo parecido ocurrió con la fuga del final de la película de Truffaut. Si bien en la misma la acción final resulta "victoriosa", decidimos proyectar la corrida hasta el mar para luego volverla hacia atrás en modo *rewind*. A la par, todo lo que en la obra había apuntado a expandirse se contraía finalmente en fugas ínfimas que si bien dejaban abierto el juego de la libertad se instalaban en el fracaso rotundo de su intento. Como si las fugas fueran actos efímeros y opacos en contrapunto con la naturaleza de nuestra actividad teatral.

Nota

1. *El arte de la fuga / Los nombres* forma parte de una trilogía compuesta por tres intervenciones: *El espacio indecible. Parte I: Traducciones*, intervención a la Casa Curutchet (obra del maestro Le Corbusier y Patrimonio de la Humanidad, junto a Roxana Aramburú, 2013). *Ecce homo / Construcción Almafuerte*. Intervención en el Museo Almafuerte (casa del poeta Pedro B. Palacios, Monumento Histórico Nacional, 2014). En 2018 se suma *Atemporal modo avión*. Junto a Leonardo Vaca, intervención al Observatorio Astronómico de la ciudad La Plata en el Espacio de Arte de la Fundación Osde (sede La Plata).

